

Titus Heydenreich

ITALIENISCHE AVANTGARDEN IM BLICK ALEJO CARPENTIER

"Il Futurismo italiano, padre di numerosi futurismi e avanguardisti esteri, non rimane prigioniero delle vittorie mondiali ottenute "in venti anni di grandi battaglie artistiche politiche spesso consacrate col sangue" come le chiamò Benito Mussolini. Il Futurismo italiano affronta ancora l'impopolarità con un programma di rinnovamento totale della cucina."

Mit einer seit zwei Jahrzehnten vertrauten Virulenz leiten die zitierten Sätze die soundsovielte Kampfschrift von Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) ein. Sie erschien am 28. Dezember 1930 in der *Turiner Gazzetta del Popolo* unter dem Titel *Il Manifesto della cucina futurista*¹. Was folgt, ist ein vehementes Plädoyer für eine Kalokagathia sui generis: für eine Ernährung nämlich, die den Körper der Italiener immer agiler mache, immer leichter für einen Alltag, der durch perfektionierte Technik immer schneller, immer schwereloser werde. Ein Plädoyer somit – unter anderem – "contro la pastasciutta", "assurda religione gastronomica italiana". Diese nämlich "contrasta collo spirito vivace e coll'anima appassionata generosa intuitiva dei napoletani". Die "voluminosa pastasciutta quotidiana" erzeuge in ihnen "il tipico scetticismo ironico e sentimentale che tronca spesso il loro entusiasmo". Verzehr und Verarbeitung könnten ganz ohne Zähne vor sich gehen: Man überlasse alles der Pankreas-Drüse und der Leber. Dies führe zu Störungen der genannten Organe. Die Folgen hiervon seien "fiacchezza, pessimismo, inattività nostalgica e neutralismo". Hinzu komme, daß eine "abolizione della pastasciutta libererà l'Italia dal costoso grano straniero e favorirà l'industria italiana del riso"².

Marinetti fordert generell die Abschaffung des "quotidianismo mediocrista nei piaceri del palato" und einen verstärkten Einsatz der

1 Jetzt in: F.T. Marinetti e Fillia: *La cucina futurista*, Milano 1986: Longanesi: S. 25 ff.

Chemie, eine bessere Abstimmung von Speisevarietät und formaler wie farblicher Präsentationsästhetik. Und er fordert die Verbannung – während des Verzehrs – von Eloquenz und Politik von der Tafel, stattdessen den dosierten, mit den jeweiligen Speisetypen abgestimmten Einsatz von Musik und Poesie. Es folgen Rezepte: "Salmone dell'Alaska ai raggi del sole con salsa Marte"; "Beccaccia al Monterosa con salsa Venere"; "Il Carneplastico, creato dal pittore futurista Fillia"; "Il complesso plastico mangiabile Equatore + Polo Nord creato dal pittore futurista Enrico Prampolini". Plädiert wird abschließend für Entwicklung und Einsatz von Maschinen und Apparaturen ("elettrolizzatori, autoclavi centrifughe, dializzatori") zur nährwert- bzw. verzehrfördernden Speisenzerstückelung und Speisenmetamorphose.

Womit wir, wie sich leicht errahnen läßt, mitten im Thema wären. Denn am 19. April 1931 veröffentlichte Alejo Carpentier, seit 1928 von Paris aus ein engagierter und zunehmend kundiger Beobachter der europäischen Kulturszene, in der Zeitschrift *Carteles* [La Habana] zum oben skizzierten Manifest eine exzerptenreiche Darstellung und Stellungnahme. Die Absurdität des Sujets, die Absurdität der Forderungen erscheinen ihm mit Recht kennzeichnend für das kulturelle und politische Niveau jener so vielversprechenden Avantgardegruppe, die Marinetti einst um sich geschart hatte³:

[...] sus actuales cultivadores, en Italia, se reducen a imitar todo lo que plástica y poéticamente se realiza en otros sectores avanzados de Europa [...].

Und:

El fascismo fue, en cierto modo, una transposición al plano político – icon qué lamentables resultados! – de las doctrinas que el futurismo intentaba inculcar en la mente de los artistas. El concepto primitivo de exaltación de la juventud en el arte, se transformó poco a poco en las coplas ramplonas de *Giovinezza, Giovinezza*: el culto estético por la máquina derivó hacia la racionalización industrial; el internacionalismo del futurismo puro se trocó, después de increíbles avatares, por un impulso nacionalista y patriótico ... Y Marinetti entró cierto día en la Real Academia Italiana, condecorado, cubierto de honores, demostrando, de una vez

2 Im Manifestjahr 1930 forciert Mussolini bekanntlich unter dem Druck der Wirtschaftskrise seine Autarkiepolitik ("L'Italia farà da sé").

3 Die folgenden Zitate aus Carpentier: "Un Manifiesto de la cocina futurista", in: Carpentier: *Crónicas*, 2 Bde., La Habana 1976, Bd. 2, S. 456 ff.

y para siempre, que el conformismo se entroniza en el alma del hombre apenas asoman las primeras canas.

So Carpentier, zu jenem Zeitpunkt siebenundzwanzigjährig.

Marinettis Text und Carpentiers Stellungnahme freilich bieten erste, exemplarische Einblicke in die sich abzeichnenden Probleme und Schwierigkeiten bei der Erforschung von Carpentiers Kenntnis und Wertung italienischer Avantgarden. Probleme und Schwierigkeiten, die sich in folgende Punkte aufteilen lassen:

1. Carpentiers Kenntnis und Wertung italienischer Avantgarden ist nur ein Teilbereich des Themas "Carpentier und Italien" schlechthin, dessen Untersuchung noch in den Anfängen steht. Hilfreich hierfür wäre eine gleichfalls noch ungeschriebene detaillierte Carpentier-Biographie. Romane wie zuletzt *El arpa y la sombra* (1979) und zuvor *Concierto barroco* (1974), ja bereits das Kapitel "La noche de las estatuas" in *El reino de este mundo* (1949), auf das noch zurückzukommen sein wird, belegen des Autors kenntnisreiche Liebe zu Italiens Architektur, Malerei, Bildhauerei und Musik vornehmlich des 16. bis 18. Jahrhunderts. Italien-Aufenthalte (Venedig, Bologna, Florenz, Rom) sind jedoch lediglich aus den Jahren 1970 und 1974 nachgewiesen⁴. Noch unbeantwortet ist die Frage, ob der mit heimatischen Diktaturen früh konfrontierte Carpentier schon ab 1928 Lust verspürte, Italien, das Italien Mussolinis kennenzulernen.

2. Ungeklärt bleibt somit auch, ob Carpentier italienische Avantgarden auch und gerade im Ursprungsland rezipierte. Vieles spricht gegenwärtig dafür, daß ihm die Präsenz und Expansivität dieser Avantgarden außerhalb Italiens, namentlich in Frankreich zustatten kamen.

3. Was eigenartigerweise ebenfalls noch aussteht, sind die bibliographische Erfassung und Publizierung bzw. Neuedition einschlägiger Texte unseres Autors. Auf dem faszinierenden Feld der italienisch-iberischen, namentlich -iberoamerikanischen Kulturbeziehungen hat Giuseppe Bellini bekanntlich Wegweisendes geleistet. In seiner Bestandsaufnahme der "relazioni letterarie" begegnet Carpen-

4 Vgl. u.a. Domínica Díez (Hg.): *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana 1977, S. 523 ff.: "Cronología", hier S. 529, sowie Abel Posse: "Borges y Carpentier. Recuerdo de dos maestros en Venecia", in *La Nación* [Buenos Aires], 14 de agosto de 1988.

tier jedoch lediglich aufgrund zweier der oben genannten Romane⁵; über das journalistische, essayistische Oeuvre fällt kein Wort. Dies mag zum Teil daran liegen, daß Carpentiers nichtfiktionale Texte erst seit kurzem nach und nach – und nur in Auswahl – erneut zugänglich sind, etwa in den auch für uns relevanten Sammelbänden *Crónicas* (1976) und *Ese músico que llevo dentro* (1980)⁶.

4. Die in den genannten Editionen zugänglichen Artikel dokumentieren die literaturübergreifende Breite von Carpentiers Kulturinteressen. Sie dokumentieren ferner das zeitlebens wache Bedürfnis, erworbene Erfahrungen an Mitmenschen weiterzugeben. Quantitativ überwiegen die Berichte über Kunst und Musik. Innerhalb der literarischen Thematik begegnen italienische Autoren nicht allzu oft. Und sieht man ab von beiläufigen Erwähnungen D'Annunzios, von Besprechungen zweier Pirandello-Aufführungen von 1933 (*Come tu mi vuoi*) bzw. 1953 (*I giganti della montagna*)⁷, so konzentriert sich Carpentiers Aufmerksamkeit letztlich nur auf Marinetti und auf Einzelaspekte des Futurismus.

5. Schon beim gegenwärtigen Stand der zwangsläufig unvollendeten Recherchen läßt sich sagen, daß Carpentier italienische Avantgarden lediglich als Chronist rezipierte, lediglich als Chronist über sie räsonnierte. Ein Transfer dieser Rezeption auf literarische Werke erfolgte – soweit ersichtlich – nicht.

So genügt es, bevor wir uns abermals Carpentiers Futurismuskritik zuwenden, von den erwähnten oder ausführlicher besprochenen zeitgenössischen Komponisten und bildenden Künstlern lediglich die Namen zu nennen. Neben den in Carpentiers Jugend noch wirkenden Schöpfern spätromantischer oder veristischer Opern (Leoncavallo, Mascagni, Respighi, Puccini, Giordano) sind dies die Neuerer Pizzetti, Dallapiccola, Casella, Malipiero – wobei aus welchen Gründen auch immer Casellas und Malipieros Einlassungen mit

5 Giuseppe Bellini: *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Milano 1982: Cisalpino-Goliardica, S. 331 f.

6 *Crónicas*: s.o. Anm. 3; Carpentier: *Ese músico que llevo dentro*. Selección de Zoila Gómez, 3 Bde., La Habana 1980. Beide Sammlungen jetzt auch als Bde. 8-9 bzw. 10-12 der seit 1983 erscheinenden *Obras completas*. Madrid etc., Siglo XXI. Die Editionen enthalten nur einen Teil der von Araceli García-Carranza: *Bibliografía de Alejo Carpentier*, La Habana 1984 im Titel erfaßten Artikel (ebd. S. 11 f. in "Vida y obra de Alejo Carpentier (cronología)" keinerlei Hinweis auf Carpentiers Italien-Reisen!).

7 *Crónicas* Bd. 2, S. 24, 28, 368, 395 und S. 66 ff.; García-Carranza S. 213 (N. 1557).

dem Faschismus in dem Maße unerwähnt bleiben, wie sie bei Marinetti und dessen Akolythen hervorgehoben werden. Ein in den Bibliographien erwähnter Bericht über Casellas Veroperung der *Giara* von Pirandello (1924)⁸ war uns nicht zugänglich. Kompositionen Malipieros – aber welche? – kamen 1927 in den von Carpentier und Amadeo Roldán in La Habana gegründeten Conciertos de Música Nueva zur Aufführung⁹. Und in einem "Homenaje a Francesco Malipiero" von 1959 lesen wir: "[...] es uno de los compositores más cultos que yo haya tenido oportunidad de conocer"¹⁰. Wann und wo sich die "oportunidad" geboten hatte, bleibt zu ermitteln.

Unter den futuristischen Künstlern finden u.a. Giorgio Balla, Fortunato Depero, Enrico Prampolini, Gino Severini Erwähnung, vor allem anlässlich der Würdigung (1931) von Marcelo Pogolotti, jenes kubanischen Malers, mit dem Carpentier zunächst in der Heimat und sodann in Paris freundschaftlich umging, und dessen Bildmotivik aus den Bereichen der pulsierenden Technik zeitweilig die Sympathie der Futuristen erweckte:

Los organismos mecánicos imaginados por Pogolotti, no correspondían a verdad mecánica alguna. Ruedas dentadas, émbolos, palancas, manómetros, sólo constituían conjuntos arbitrariamente dispuestos, destinados a contrastar, por su dureza angular, con las figuras humanas, elásticas, escurridizas – vestidas casi siempre de *overall* y gorra –, situadas en primer plano ... [...]

Tres viajes nos alejaron, por algún tiempo, de Pogolotti [...]. Y, de pronto, supimos que el pintor, instalado momentáneamente en Turín, se había relacionado con los futuristas italianos, y había sido invitado por Marinetti a tomar parte en una gran exposición del grupo.

Hervorgehoben wird sodann jedoch nicht die Futurismus-Analogie von Pogolottis Kunst, sondern die Eigendynamik von Werk und Persönlichkeit des Kubaners, die einen Weg der humanisierenden Überwindung und Weiterentwicklung futuristischer Intentionen ermöglichten:

Recibimos fotografías de sus obras recientes, y vimos entonces cuán considerable había sido el paso de avance dado por Pogolotti, a tal punto que sus lienzos se

8 García-Carranza S. 91, N. 418: Aufsatz von 1924: "Actividades artísticas en Europa".

9 Domínica Díez (wie Anm. 4), S. 524.

10 In *El Nacional* (Caracas), 10. November 1959, jetzt in *Ese músico* [...] (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 263 ff., hier S. 265.

mostraban, a veces, más ricos, más radicales, más fuertes, que las producciones de Severini, Depero, Prampolini, Balla, y otros, exhibidos junto a las del cubano. Y no debe verse en esto un resultado de influencias del medio. Pogolotti llegó maduro a los núcleos futuristas italianos. [...] La acción de Marinetti sobre su espíritu fue, a lo sumo, la sencilla aunque muy valiosa, de darle fe en su personalidad. Porque las obras actuales del pintor son lógica coronación de su trabajo anterior ... [...] Ya Pogolotti no trata de establecer contrastes entre figuras humanas y formas mecánicas. En sus lienzos actuales, la rueda dentada, el motivo de acero, se confunden con el hombre – en caso de que el artista se decida a enriquecer su visión con una vaga figura de hombre –, formando un todo perfectamente construido [...].¹¹

Außerhalb des Futurismus fallen die ausführlichen Sympathieerweise für das Oeuvre von Alberto Martini (1877-1955) und Giorgio de Chirico auf. Mit diesen hatte Carpentier gleichfalls in den ersten Pariser Jahren Verbindung. In den stellenweise hymnischen Abschnitten über "Giorgio el Grande" aus dem Jahre 1932 fällt der Begriff "pittura metafisica" zwar nirgends. Dennoch gelingt es dem kubanischen Chronisten, die Atmosphäre einzufangen, die durch verfremdende Zusammenstellungen von Motiven und Attributen verschiedener Kulturen und Epochen, auch durch verfremdende Lichtgebung bzw. die bewußte Verteilung von Licht und Schatten entsteht und auf den Betrachter einwirkt:

Alguien dijo que la fuerza de una imagen, en poesía, se debía al acercamiento acertado de dos realidades distintas. Y Chirico, en sus obras pictóricas, tiene el eterno don de poner en contacto objetos – tal vez vulgares – cuya asociación hace surgir el misterio como una chispa milagrosa. Nada es más ajeno al misterio que el factor truculento: cadáver, puñal, mancha de sangre, de la novela policíaca ... Situad, en cambio, *en donde no debiera hallarse*, un elemento cualquiera de la realidad: un pez en una mesa de operaciones, una estatua de oro en casa de un pobre, un disco de ferrocarril en una peluquería, un buey en un quinto piso, un armario en medio del Sahara [...] ... Al entrar en contacto con cosas tan inesperadas, nuestros semejantes se sentirán paralizados por la sorpresa, aniquilados de curiosidad, y crecerá en ellos el profundo malestar que sólo pueden engendrar los grandes misterios.

Ein panegyrischer Abschnitt im selben Text wirkt auf den Leser wie ein Bildgedicht in Prosa ...:

11 "Un pintor cubano con los futuristas italianos: Marcelo Pogolotti", in *Social* [La Habana], vol. 16, n. 11, Nov. 1931, jetzt in *Crónicas* Bd. 1, S. 226 ff., hier S. 228 und 229 (dort versehentlich "Veverini").

Pocas obras desconciertan tanto al hombre de sensibilidad adulterada, como las de Chirico. Y sin embargo, ¡cuántos siglos de tradición pesan en el arte de este griego, hijo de italianos, nutrido de puras esencias mediterráneas! ¿Quién, como él, sabrá revelarnos los secretos de una Grecia que nos empeñamos, por prejuicios retóricos, en ver proporcionada, riente, euclidiana, cuando en realidad se nos muestra implacable, subterránea, henchida de angustias inconfesables? Mundo del mago Tiresias, de juegos ocultos, de delirio profético, de alegatos feroces, de máscaras crispadas. Mundo de las apariencias fantasmagóricas que Platón nos enseña en su caverna de proyecciones – cinematógrafo inquietante, el primero conocido por la humanidad ... Giorgio de Chirico desprende los caballos de sus frisos de piedra; los hace correr a la orilla de un mar cuyas criaturas agonizan junto a un busto de Poseidón. [...]¹²

Abschnitte wie diese verdeutlichen, daß nicht der Futurismus es war, dessen Motive und vor allem Entwicklung, auch politische Entwicklung Carpentier zusagten und ihn anregten, sondern – wie bereits bekannt und wiederholt beschrieben – der Surrealismus, somit auch jene Kunst, die auch die Surrealisten der ersten und zweiten Stunde begeisterte und anregte. Dies scheint uns ungeachtet der Tatsache zu gelten, daß Carpentier in späteren Reflexions- und Schaffensphasen so großen Wert legte auf eine Differenzierung zwischen dem allzu zerebralen Surrealismus Europas und dem "real maravilloso", dem natürlichen, eigenständigen Surrealismus *avant la lettre* in der heimischen Karibik: so bekanntlich die Grundaussage im bereits erwähnten, manifestartigen Vorwort zu *El reino de este mundo* (1949). Und wenn im Gegensatz zum oben Gesagten man es dennoch wagen wollte, in Carpentiers literarischer Prosa in Ermangelung eines deutlich nachweisbaren Transfers von italienischer Avantgarde-Kunst immerhin punktuelle Parallelitäten der Stimmung, der Ambience auszumachen, so ausgerechnet in jenem Roman, dem der genannte "Prólogo" vorausgeht. Wir denken an das im römischen Palazzo Borghese angesiedelte Kapitel "La noche de las estatuas". Dort wird auf dem Höhepunkt der Ereignisse der vertraute, scheinbar gesicherte ästhetische Besitz von antiken und barocken Skulpturen jäh aufgehoben und in einer unerwarteten Verteilung von Lichtern, Schatten, auch von Wertungsperspektiven neu präsentiert: durch den Blick, durch die Wahrnehmungsmöglichkeiten eines betrunkenen, an

12 "El arte clásico y singular de Giorgio de Chirico", in *Social*, vol. 17, n. 1, Jan. 1932, jetzt in *Crónicas* Bd. 1, S. 236 ff., hier S. 240 und 238.

den im Fackelschein scheinbar sich regenden Statuen vorbeitorkelnden Negers¹³.

Spätestens hier freilich stellt sich die Frage, in welchem Maße bei Carpentier Avantgarde-Rezeption die Rezeption speziell italienischer Avantgarde involviert. Carpentier erlebt und bewundert de Chirico in Paris, somit außerhalb Italiens, in einem Freundeskreis, dem auch Picasso und Tanguy angehören, auch Breton, Eluard, Aragon, Tzara und weitere Mitgestalter der Zeitschrift *Révolution surréaliste*. Wenn die Frage somit letztlich zu verneinen ist, so bezüglich des italienischen Futurismus in besonderem Maße. Wie sehr auch Carpentier Marinettis Hinwendung zum politischen Faschismus verurteilte, veranschaulicht die oben einleitend zitierte Kritik an Marinettis absurden Gastronomie-Postulaten. Diese Kritik schließt mit den Sätzen:

No me pregunto cómo y dónde redactaron los futuristas este pintoresco manifiesto, pero a juzgar por los resultados de veinte años de futurismo en Italia, se me antoja que, después de firmar estos párrafos, el académico Marinetti y sus secuaces entonaron a voz en cuello el coro de los herreros del *Trovador*, y se fueron al restaurante italiano más cercano, para devorar sendos platos de *spaghetti* a la napolitana.

Y tal vez, por el camino, se detuvieron un instante para hacer beber, a la fuerza, un frasco de aceite de ricino a algún infeliz antifascista.¹⁴

Was dem kubanischen homme de lettres innerhalb der Avantgarde der zwanziger Jahre zusagte und sich in einzelnen Romanen und Erzählungen niederschlug, machen die Beiträge von Jeanine Potelet und Karsten Garscha in diesem Band deutlich. Ein Avantgardist im vollen Sinne war Carpentier somit, wenn überhaupt, in den kubanischen Jahren der *Revista de Avance* und während des anschließenden ersten Paris-Aufenthalts. Später blickte er mit Skepsis und nicht ohne Reue auf das zurück, was er in einem Artikel (1951) als *Fiebres de primavera* titulierte. Dort fallen Sätze, die sich als Absage an den

13 Hierzu Verf.: "Voodoo in Rom". Das Kapitel "La noche de las estatuas" im Roman *El reino de este mundo* (1949) von Alejo Carpentier", in Wolfram Krömer und Osmund Menghin (Hgg.): *Die Geisteswissenschaften stellen sich vor*, Innsbruck 1983 (Veröffentlichungen der Universität Innsbruck, Bd. 137), S. 245 ff.

14 A.a.O. (oben Anm. 3), S. 460. – Italiens politisch bedingte künstlerische Erstarrung leitet C. wenig später auch von den Exponaten im Italien-Pavillon der Pariser Weltausstellung ab: "La Exposición Internacional de París. Una fiesta, dos pabellones", in *Carteles*, 25 de julio de 1937, jetzt in *Crónicas* Bd. 2, S. 578 ff.

Avantgardismus insgesamt werten lassen, darüber hinaus als erneuer-tes Bekenntnis zu dem, was der italienische Futurismus als Passatismo geschmäht hatte:

Transcurrían los años 1925, 1928, 1930. En México, los "estridentistas", guiados por Maples Arce, [...] lanzaban manifiestos encabezados por este grito: "¡Chopin a la silla eléctrica!" En Madrid publicaba Guillermo de Torre sus *Literaturas europeas de vanguardia*. En La Habana, los jóvenes clamaban: "¡Abajo Beethoven!" En Italia, reclamaba Marinetti la supresión de los museos. "¿Habrá que quemar el Louvre?" preguntaba la revista *El Espíritu Nuevo*, de París, a sus lectores. [...]

Época fabulosa del vanguardismo [...] ... Época dinámica, juvenil, alegre, que aparece hoy ante nuestros ojos, vista de lejos, como un romanticismo que hubiera llevado hacia el amor al escándalo la pasión por lo nuevo, lo inédito, la aventura del espíritu, lo que un siglo antes eran afición por las ruinas, necesidad de sufrir, mal del siglo [...].

Época fabulosa, ciertamente. Pero época en que éramos todos de una ignorancia increíble. [...] Y esto tuvo una increíble consecuencia: hace unos diez años, en todas partes del mundo, muchos hombres hechos y derechos [...] comenzaron a descubrir los clásicos. [...]

[...] Por eso creo útil aconsejar a los que ahora tienen veinte años: Lean un poco más a Lope de Vega, y un poco menos a Cocteau; un poco más a Goethe, un poco menos a Sartre. Y no se expongan a tener que llamar por teléfono a un amigo querido, a la edad de treinta y cinco años, para decirle:

– Oye ... ¿Sabes que el inglés ese ... William Shakespeare ... tenía talento?¹⁵

15 *Ese músico* [...] Bd. 3, S. 132 f.

RESUMEN

Se investiga aquí el problema de la recepción (i.e. el conocimiento y la estimación) de la Vanguardia italiana por parte de Alejo Carpentier. Una dificultad radica en la incompleta o defectuosa edición de los textos relevantes y del material biográfico. A pesar de ello, según el estado actual de la investigación sobre índole y alcance de la recepción de la Vanguardia italiana, puede comprobarse que Carpentier la recibe y evalúa fundamentalmente como cronista, no como apóstol. Su interés se concentra en aspectos particulares del Futurismo y en la personalidad de Filippo Tommaso Marinetti. Su posición la expresa Carpentier claramente ya en 1931, cuando pone en duda la originalidad primaria del Futurismo y constata en el Fascismo una lamentable trasposición de doctrinas futuristas.

La cuestión del significado de la Vanguardia italiana para Carpentier debe entonces responderse negativamente; a eso se suma que para él el principal estímulo previno del Surrealismo. En su claro pronunciamiento por los clásicos – anulando el veredicto vanguardista – en su decidida contraposición del anémico Surrealismo europeo con el brío raigal de lo "real maravilloso" latinoamericano, se manifiesta que para Carpentier el significado de la vanguardia en su totalidad queda en última instancia relegado a un sitio secundario.